

La juste colère. Autour de la *Médée* de Jean-Bastier de La Péruse

Alessandra Preda, Université de Milan

Notre voyage autour de la ‘passion’ commence à l’intérieur des bâtiments froids et imposants des collèges humanistes, là où la figure de Médée acquiert un rôle prestigieux ainsi que paradoxal, femme barbare et magicienne au cœur des lettres *humaniores*¹. Sa fortune dans l’avant-garde pédagogique de l’époque nous porte avant tout en Italie, à l’Université de Bologne où François Tissard, un étudiant de droit qui vient d’Amboise, a l’occasion de suivre les cours de Philippe Béroalde et d’apprendre cette conversation ouverte avec les textes des anciens que le nouvel enseignement humaniste stimule incessamment. L’initiation passe par les premières éditions en grec et en latin de l’imprimerie italienne, parmi lesquelles le jeune Tissard rencontre la célèbre *editio princeps* de la *Medea* d’Euripide, publiée à Florence par les soins de Giano Lascaris². Séduit par ces nouveautés, qui répondent bien aux impératifs culturels de l’époque, Tissard devient à son tour un pionnier de l’étude du grec ancien : après son doctorat à Bologne, il imite ses maîtres en traduisant en latin trois pièces d’Euripide — *Médée*, *Hyppolite* et *Alceste* — dans un essai manuscrit qu’il dédie à François, duc de Valois et comte d’Angoulême, le futur roi « père des lettres »³. Selon la préface de Tissard adressée au dédicataire, la lecture du texte de Médée et de sa traduction latine constitue un exercice excellent pour un apprenti helléniste, appelé à devenir prince en suivant le paradigme idéal de la Renaissance italienne⁴ : la femme barbare révèle les secrets

¹ La première partie de cette contribution reprend et développe une recherche déjà publiée, cf. Alessandra PREDA, *La rondine e la statua : Medee cinquecentesche*, in *Magia, gelosia e vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, éd. Liana NISSIM et A. PREDA, Milan, Led, 2006, p. 89-107.

² Florence, Lorenzo Alopa, 1494.

³ Le manuscrit est conservé à la BNF (ms. 7884). La dédicace est reproduite in Henri OMONT, « Essai sur les débuts de la typographie grecque à Paris (1507-1516) », *Mémoires de la Société de l’histoire de Paris et de l’Ile de France*, 18, 1891, p. 7-72.

⁴ Cf. Pierre de NOLHAC, « Le premier travail français sur Euripide, la traduction de François Tissard », in *Mélanges Henri Weil*, Paris, Albert Fontemoing, 1898, p. 299-407 ; Bruno GARNIER, *Pour une poétique de la traduction. L’Hécube d’Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, L’Harmattan, 1999 ; Jean-Eudes GIROT, *Pindare avant Ronsard, de l’émergence du grec à la publication des Quatre Premiers livres des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 11-17.

d'une langue, dont la maîtrise donnera prestige au pouvoir de l'avenir. Un autre helléniste de l'époque, Henri Estienne, témoigne du même intérêt pour la tragédie d'Euripide : il nous avoue avoir appris par cœur la pièce pendant sa formation scolaire⁵, sensible au rythme, aux sons, aux mots du chef-d'œuvre euripidien, fasciné par cette parole qui dans toute pépinière humaniste évoque la magie la plus séduisante de Médée. L'une des figures-clefs des « Apollons »⁶ des collègues, l'écosais George Buchanan, revient sur la pièce d'Euripide en 1544 pour en donner une nouvelle traduction latine⁷. Le contexte, encore une fois, est celui de l'enseignement humaniste : l'illustre professeur des collèges de Guyenne et de Boncourt propose son travail de traducteur pour améliorer la connaissance des langues anciennes⁸ en stimulant ses élèves à s'exercer dans l'acquisition de préceptes esthétiques et dans le questionnement de la philosophie ancienne. La révolte de la femme de Jason excède le cas domestique et renvoie à la question de l'autorité monarchique, son choix met en cause largement la notion de justice, son statut de barbare impose une réflexion critique sur les enjeux de la civilisation. La traduction met en valeur aussi la théâtralité du texte d'Euripide en exploitant d'autres sources anciennes concernant le même sujet : on ressent l'écho des vers de Sénèque, qui intensifient le trait dramatique de la pièce, ou on entend la citation discrète des œuvres d'Ovide, les *Métamorphoses* et les *Héroïdes*, qui présentent la

⁵ Cf. Nicolas BANACHÉVITCH, *Jean Bastier de La Péruse (1529-1554) : étude biographique et littéraire* [Paris, 1923], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 34 ; Raymond LEBÈGUE, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de publicité, 1944, p. 17-18.

⁶ Cf. *Nouveaux regards sur les "Apollons des collègues". Figure du professeur humaniste dans la première moitié du XVI^e siècle*, éd. Mathieu FERRAND et Nathaël ISTASSE, Genève, Droz, 2014.

⁷ *Hecuba et Iphigenia in Aulide, Euripidis tragoediae, in latinum translatae Erasmo Roterodamo interprete. Medea ejusdem, Georgio Buchanano Scoto interprete*, Parisiis, ex officina M. Vascosan, 1544. Cf. l'édition moderne de *Medea in George Buchanan Tragedies*, éd. Peter SHARRATT et Peter G. WALSH, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1983, p. 165-208.

⁸ Voir la lettre écrite à Daniel ROGERS le 9 novembre 1579 dans *Opera omnia*, Leyde, 1725, t. II, p. 755, citée et traduite par Philip J. FORD, *George Buchanan. Prince of Poets*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1982, p. 70-71. Sur cette traduction, voir Jean-Frédéric CHEVALIER, « George Buchanan and the Poetics of borrowing in the latin translation of Euripide's Medea » in Philip J. FORD, *op. cit.*, p. 183-195 ; Zoe SCHWEITZER, « Buchanan, helléniste et dramaturge, interprète d'Euripide (Medea et Alceste) », *Étude Épistémé*, 23, 2013 (url : <http://journals.openedition.org/episteme/258>).

Ces questions ne trouvent pas de réponse définitive, et pourtant, au moment de l'essor moderne du théâtre, il paraît absolument crucial d'y répondre. C'est que la compréhension des passions suscitées par la scène définit la place et la légitimité du théâtre dans la cité : si l'action du théâtre sur les citoyens est mauvaise, il est nécessaire de bannir à tout prix les représentations publiques. Le débat sur la *catharsis* n'est pas seulement d'ordre poétique, mais son enjeu est d'abord politique. Nombreux sont en effet les censeurs qui reprennent à leur compte les critiques platonicienne⁷ et augustinienne⁸ des passions du théâtre pour en appeler à l'abolition pure et simple des spectacles⁹. Ils considèrent que les passions sont mauvaises, car elles entravent la volonté et l'entendement et briment la liberté du sujet ; ils affirment que l'action du théâtre est néfaste, car la représentation suscite les passions du public, sans lui apprendre à les contrôler ou à les moraliser¹⁰.

Si les poéticiens cherchent à expliquer la mécanique des passions au théâtre, c'est (aussi) pour répondre à ces critiques et pour légitimer le spectacle et les émotions qu'il suscite. C'est ainsi que Segni, Castelvetro et Riccoboni¹¹

⁷ « Et à l'égard des choses de l'amour, de la passion et de tout ce qui dans l'âme touche au désir, à la peine et au plaisir qui accompagnent, disons-nous, l'ensemble de notre activité, n'est-ce pas ici encore le même argument ? C'est l'imitation poétique qui produit en nous les effets de cette nature. Elle nourrit toutes ces choses en les irriguant, alors qu'il faudrait les assécher ; elle les installe de façon à nous diriger, alors qu'il faudrait les soumettre, pour que nous devenions meilleurs et plus heureux, et non pires et misérables », PLATON, *La République*, livre X, trad. Georges LEROUX, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 500 [606d].

⁸ « J'étais alors si misérable que j'aimais à être touché de quelque douleur et en cherchais les sujets, n'y ayant aucunes actions des Comédiens qui me plussent tant, et qui me charmassent davantage que lorsqu'ils me tiraient des larmes des yeux, par la représentation de quelques malheurs étrangers et fabuleux qu'ils représentaient sur le théâtre », AUGUSTIN, *Confessions*, III, 3, trad. d'Arnauld D'ANDILLY (1649), éd. Philippe SELLIER, Gallimard, 1993, p. 92.

⁹ Voir par exemple : « Il est donc vrai que le but de la Comédie est d'émouvoir les passions, comme ceux qui ont écrit de la poétique en demeurent d'accord : et au contraire, tout le but de la Religion Chrétienne est de les calmer, de les abattre et de les détruire autant qu'on le peut en cette vie », Armand BOURBON DE CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Billaine, 1667, p. 45-46, accessible sur le site obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre.

¹⁰ Voir Emilio COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (1904), rééd. José Luis SUÁREZ GARCÍA, Grenade, Universidad de Granada, 1997 ; Ferdinando TAVIANI et Ferruccio MAROTTI, éd., *La commedia dell'arte et la società barocca*, t. 1., Rome, Bulzoni, 1969 ; Clotilde THOURET, *Le Théâtre réinventé, la défense de la scène dans l'Europe de la première modernité*, présenté en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Paris-Sorbonne, 2015 ; et plus largement les travaux effectués dans le cadre du projet *La Haine du Théâtre*, dirigé par François Lecercle et Clotilde Thouret.

¹¹ « *La purgazione d'Aristotele, come si debba intendere, questo ha difficoltà non piccola, e non è dubbio che secondo lui la tragedia ci empie di passioni de queste due, di misericordia e di timore. Questo è il primo fine e*

ainsi que la réputation solide d'Euripide français¹⁵. La pièce, restée manuscrite à la mort prématurée du poète, est revue et publiée par les amis du *sodalitium* poitevin et devient, en 1556¹⁶, la toute première tragédie française à l'antique : Médée s'impose comme la figure matricielle du théâtre humaniste, mère infanticide qui engendre l'espace tragique par excellence, magicienne qui se sert prodigieusement des mots pour venger la parole trahie et répondre au verbe creux du pseudo-héros de la Grèce.

Chanté comme « le second ornement de la tragique Muse »¹⁷, La Péruse figure dans la constellation de poètes appelée à la renaissance des lettres françaises : Ronsard lui-même, en effet, reconnaît dans sa *Médée* cette fréquentation assidue et rigoureuse du passé qui porte, selon le paradoxe humaniste, à l'avenir lumineux de la culture contemporaine¹⁸. La Péruse est un novateur dans le domaine de la versification : il établit l'usage de l'alexandrin régulier pour les personnages principaux et il expérimente plusieurs solutions prosodiques : mais pour l'ensemble de sa tragédie, il laisse des traces bien reconnaissables de son labeur méticuleux d'emprunt aux anciens. Il se sert largement du modèle grec, comme en témoigne la structure même de sa pièce, fixée dans une série de séquences d'origine euripidienne : 1^{er} acte, l'abandon de Médée par Jason pour une nouvelle épouse, Glauque, fille du roi de Corinthe ; 2^e acte, l'ordre d'exil de Créon ; 3^e et 4^e

¹⁵ L'épithète, qui résume l'opinion contemporaine, est de Scévole de SAINTE MARTHE, *Gallorum doctrina illustrium qui nostra patrumque memoria floruerant*, [...], Lutetiae Parisiorum, apud J. Villery, 1630, p. 104.

¹⁶ *LA/ Medee, Tragedie./ ET AUTRES DIVERSES POESIES, / Par feu I. de la Peruse. / (Vignette) / (Sonnet de G. BOUCHET) / AVEC PRIVILEGE DU ROI/ A POITIERS./ Par les de Marnefz et Bouchetz, freres. / [sans date].* Colemann a montré que la date de cette première édition est 1556 (James A. COLEMAN, « L'Édition originale de la Médée de Jean de la Péruse », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 46, 1984, p. 429-432).

¹⁷ Pierre de RONSARD, « Épitaphe de Jean de La Péruse, Angoumois », v. 11, in *Œuvres complètes*, II, éd. Jean CÉARD, Daniel MÉNAGER et Michel SIMONIN, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 955.

¹⁸ Le premier poème que La Péruse a imprimé, en août 1553, est une ode consacrée à Ronsard, cf. *Cinquième livre des Odes de Pierre de Ronsard*, Paris, chez la veuve Maurice de la Porte, 1553, p. 176. Ronsard lui reconnaît sa place parmi les sept poètes de la Pléiade et l'invite dans son voyage vers les îles glorieuses de la poésie (P. de RONSARD, *Les Isles Fortunées. A Marc-Antoine Muret*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., vol II, p. 781-782). À la mort du jeune poète, Ronsard participe à son *Tombeau poétique* avec une épithaphe élogieuse qui se termine par ces vers : « Toujours sur le Printemps la vigne et le lierre/ D'un refrizé rameau,/ Rampent pour ta couronne au plus haut de la pierre/ Qui te sert de tombeau », « Épitaphe de Jean de La Péruse, Angoumois » cit., v. 41-44.

actes, les deux rencontres avec Créon et Jason qui permettent à Médée d'obtenir le délai d'un jour ; 5^e acte, la vengeance et l'envol sur le char, fourni par l'ancêtre fabuleux de la magicienne, le Soleil. L'autre modèle fondamental de la *Médée* est la tragédie éponyme de Sénèque¹⁹ : la quantité des sentences qui rythment la pièce sur les revers de la fortune, l'inconstance des humains, la fragilité des sentiments exhibe la référence continue et à la fois précise au philosophe stoïcien, l'exacerbation de la douleur en fureur néfaste rappelle dans le détail le matériau dramatique du maître latin du théâtre. En fait, les sources anciennes sont un fil précieux que l'apprenti dramaturge exploite en dévoilant une trame à déchiffrer précisément, selon le goût érudit de ses lecteurs ; toutefois, en choisissant des fils multiples, assez hétérogènes — Ovide à côté de Sénèque, Aristote à côté d'Euripide —, La Péruse se montre un disciple averti de la leçon humaniste et, bien au-delà d'une réflexion morale sur les dangers de l'amour, il met en lumière les divers enjeux de la passion et son étonnante force de transformation. Le but n'est pas de réduire le personnage à un exemple, mais de lui donner la beauté d'une mosaïque où se reconnaît tous, victimes et bourreaux à la fois.

Médée est avant tout une princesse de l'Orient, l'héritière d'un lignage ancien, qui resplendit de richesses fabuleuses : Créon lui doit respect et il envoie un messager avant de se présenter personnellement (1^{er} acte) ; Jason est séduit par son charme étincelant, profondément attiré par cette lumière dorée qui oppose l'Argonaute à l'autre voyageur mythique de la Renaissance, l'Ulysse nocturne et crépusculaire des colonnes d'Hercule²⁰. D'ailleurs, Médée elle-même est une voyageuse indomptable : c'est la seule femme qui monte sur le navire d'Argos, la petite fille du Soleil destinée à conduire un char tiré par des dragons, l'hirondelle qui survole la terre à la recherche de ses herbes magiques. Il s'agit avant tout de *medicamenta* : Médée a une connaissance profonde des éléments naturels, elle sait choisir, moulin, mélanger, en dominant le procès mystérieux de la transformation

¹⁹ James Coleman, dans son édition critique, estime qu'environ un quart des vers de la tragédie est une imitation bien fidèle des vers de la *Medea* de Sénèque, cf. BASTIER de LA PÉRUSE, *La Médée*, éd. James A. COLEMAN, University of Exeter, 1985, « Appendice II : Études des sources de Médée », p. 35-58.

²⁰ Cf. Silvia D'AMICO, *Heureux qui comme Ulysse...? Ulysse nella poesia francese e neolatina del XVI secolo*, Milan, Led, 2002, p. 159-170.

matérielle qui donne énergie au monde. *Peritissima magicae artis*²¹, *insignis incentrix*²², capable d'endormir les serpents et de rajeunir les vieux, Médée, comme nous le rappelle son nom, conçoit, comprend, agit pour altérer en vue d'une rénovation qui ne peut que séduire le savoir alchimique de cette époque. Pierre de Ronsard se réfère lui aussi à cette tradition de magie bénéfique, et, vieux et malade, il adresse ses mots à sa jeune aimée :

ne soyez plus si belle et devenez Médée :
 Colorez d'un beau sang ma face ridée,
 Et d'un nouveau printemps faites-moy r'animer²³.

Au-delà de tout médicament corporel, c'est le secret de l'artifice littéraire que le poète demande à sa nouvelle Colchidienne, le printemps éternel du souffle poétique qui relie, renoue et renouvelle le monde, ainsi que la magie mystérieuse de la célèbre barbare. Mais cette énergie positive, enracinée dans une alliance profonde avec la nature, connaît une sorte de corruption bouleversante : la cupidité, le désir avide de transformer pour s'enrichir, l'envie de connaître seulement pour posséder, constituent le principe de corruption renversant le potentiel fécond de l'artifice. Et c'est Jason qui représente avant tout ce principe de corruption : il accomplit son voyage en Asie pour conquérir la Toison d'or, avide de richesses et de connaissances interdites, comme nous le rappelle le chœur de la *Medea* sénéquienne²⁴ et comme le répètent les vers de La Péruse dans sa condamnation des Argonautes :

Chœur :
 Oh ! Combien l'homme ambitieux
 Est à son mal ingénieux !
 Combien l'avarice rongearde
 Et l'insatiable désir,

²¹ Natale CONTI, *Mythologiae sive explicationum fabularum Libri Decem* (1551), Venise, Giovanni e Andrea Zenaro, 1581, III, 15 ; VI, 7.

²² Ambrogio CALEPINO, *Dictionarium quarto et postremo, ex R. Stephani latinae linguae thesauro auctum*, entrée Medea, Paris, Estienne, 1553.

²³ P. de RONSARD, *Le Second livre des Sonnets pour Hélène*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., sonnet XXXII, p. 395.

²⁴ *Medea*, v. 300, « *Chorvs, Audax nimium qui freta primus rate tam fragilis perfida rupit [...]* ».

Cruels bourreaux de tout plaisir,
 A cent maux nos vies hasarde !
 [...]
 Mais ore la convoitise
 Qui nos cœurs ne laisse point
 Sur notre poitrine aiguise
 Un aiguillon qui la point.
 Mais ores une avarice,
 Seule mère de tout vice,
 Nous manie tellement
 Que nous laissons, tant fous sommes,
 La terre laissée aux hommes
 Pour chercher l'autre élément (v. 345-354)²⁵.

Avide et astucieux Jason obtient l'aide de la magicienne en lui promettant l'union éternelle, mais il la trompe et à Corinthe, au nom du même sentiment d'avidité, il préfère à Médée « son beau parti » (v. 921), la fille du roi, Glauque.

Médée :

Je veux, je veux mourir, j'ai trop long temps vécu
 Puisque par avarice Amour je vois vaincu (v. 229-230).

L'avidité — cette passion qui corrompt toute liaison, détruit la valeur solennelle de la parole, viole les droits sacrés du mariage et les secrets profonds de la nature — rend Jason profanateur et parjure, donc coupable du désordre à venir. Le juriste qu'est La Péruse insiste sur la violation du serment, sur la trahison de l'alliance naturelle²⁶ et il évoque par deux fois un épisode que les tragédies anciennes avaient

²⁵ Nous citons d'après l'édition moderne du texte publiée par Michel DASSONVILLE in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. I, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1986, p. 131-173.

²⁶ Cette trahison, qui concerne le prince Jason, donne, dès le début, une coloration politique à la pièce, cf. Phillip John USHER, « Prudency and the Inefficacy of Language : Re-politicizing Jean de la Péruse's Médée (1553) », in *Modern Language Notes*, CXXVIII, 4, 2013, p. 868-880.

ignoré : la scène d'amour en Colchide et les promesses de fidélité de Jason au temple de Venus²⁷.

O déloyal Jason ! où est ores la foi
 Qu'en Colches me promis quand me donnai à toi ?
 Où est l'amour constant, où est le mariage
 Dont ta langue traîtresse alléçait mon courage ? (v. 245-248)

O méchant déloyal, cœur rempli de feintise,
 Est-ce la loyauté que tu m'avais promise ?
 As-tu bien eu le cœur parjure, de laisser
 Celle par qui tu vis ? As-tu osé penser
 Un si lâche forfait ? As-tu eu le courage
 De violer les droits du sacré mariage ?
 Sont-ce les propos feints qu'en Colches me tenais
 Quand, malheureuse las ! le moyen t'apprenais
 D'acquérir la toison, aimant trop mieux te suivre
 Qu'avecques mes parents honorablement vivre ? (v. 855-864)

Dans son travail de contamination, le jeune dramaturge tire cette scène de la douzième *Héroïde* et des *Métamorphoses* ovidiennes, sensible au ton pathétique de cette rencontre d'amour que la déloyauté de Jason trahit dans le présent tragique²⁸ : la médiation de Buchanan et de sa traduction néolatine de la *Medea*, suggère à La Péruse un jeu d'amplification qui augmente la perfidie de Jason²⁹ *fause-foi, infidèle menteur, déloyal, perfide, traître méchant* ainsi que l'innocence de Médée, objet de la profanation digne de pitié. Le registre de l'invective alterne avec celui de

²⁷ L'épisode est relaté dans les *Héroïdes* (XII, 67-92) et dans les *Métamorphoses* (VII, 74-99). Médée demeure criminelle, mais une criminelle innocente et par conséquent défendable, voire légitime. On retrouve des expressions très semblables, par exemple le vers 248 de La Péruse et celui d'Ovide, « *Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli/ Et decor et linguae gratia ficta tuae ?* » (*Héroïdes*, XII, v. 11-12).

²⁹ Sur la *diminutio* du personnage de Jason dans la traduction de Buchanan et sa consonance avec la *Médée* de La Péruse voir Maurizio BUSCA, « Autour de deux sources de la Médée de La Péruse : Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide », in *La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 47-67.

la déploration³⁰, l'innocente Médée réagit à l'égard de l'impie Jason, qui a enfreint la loi du mariage :

Vous, ô Dieux, que jura le parjure Jason,
Par moi méchante hélas ! seigneur de la toison,
Je vous atteste tous, tous, tous, je vous appelle
Au spectacle piteux de ma juste querelle ! (v. 11-14)

Je vous supplie tous que mon deuil vous incite
A la juste pitié que mon malheur mérite (v. 199-200)

Et de tous ces tourments faites-en terrible
Qui seul soit plus que tous cruel et plus horrible,
Puis veuille Jupiter ce tourment envoyer
Sur Créon et Jason pour leur juste loyer.
Mais c'est peu pour fournir à ma juste querelle,
Je veux encor trouver vengeance plus cruelle. (v. 500-506)

La parole trahie par avidité engendre ainsi la parole noire de la magicienne, le double discours trompeur avec lequel la barbare, devenue *jasonienne*, confond et manipule le prince parjure et le « roi félon »³¹, Créon, en préparant, aux troisième et quatrième actes, sa vengeance affreuse. A l'aube de la tragédie française, le jeune humaniste, formé aux études de droit, choisit Médée et affirme sur la scène cette primauté de la parole³², sa valeur cérémoniale, créatrice ainsi que son ambiguïté, verbe manipulateur, puissant et fragile à la fois, magie dont toute civilisation devrait garantir les limites.

Médée *jasonienne* n'est que la première étape d'une transformation affreuse qui conduit la tragédie à la catastrophe finale : la séduisante princesse de l'Orient

³⁰ Cf. Sylvain, GARNIER, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », *Le Verger-bouquet V*, janvier 2014, p. 1-14.

³¹ « Gouverneur : Voire, ce roi félon contre elle est tant dépit/ qu'il ne lui veut laisser une heure de répit/ Ains veut que tout soudain et sans aucune guide/ La pauvre abandonnée avec ses enfants vide » (v. 452-455).

³² Sur la primauté de la parole cf. « Introduction » à J. BASTIER de LA PÉRUSE, *Médée*, éd. Marie-Madeleine FRAGONARD, Mugron, Éditions José Feijoo, 1990.

devient la « Tu'enfant », selon le sous-titre de la pièce qui annonce, dès le début, le choix hardi du dramaturge français, la mise en scène, au dernier acte, de l'infanticide, « Tiens, voilà, l'autre fils. Or' l'un et l'autre est mort » (v. 1197). On va suivre cette transformation à l'aide d'une représentation bien connue de la magicienne, qui en a cristallisé, d'une certaine façon, l'image tragique : il s'agit d'un emblème, tiré du recueil de l'humaniste André Alciat, publié pour la première fois en 1531. Le cercle érudit de La Péruse pourrait en connaître la belle édition de Rovillio, sortie en 1548, à Lyon, avec les gravures de Pierre Eskrich³³, ou bien la traduction française du recueil, qui paraît en 1549, par les soins de Barthélemy Aneau³⁴. L'œuvre d'André Alciat représente, dans l'emblème LIV, une hirondelle qui essaie de nidifier dans le ventre d'une statue : il s'agit de la statue d'une femme, l'épée à la main, en train de tuer son enfant, face au cadavre d'un autre enfant, par terre, déjà mort. L'épigramme en vers, en bas de cette gravure énigmatique, avertit l'hirondelle de ne pas laisser ses petits dans la niche de cette statue : elle figure la femme venue de la Colchide, Médée, celle qui a déjà tué les siens :

Colchidos in gremio nidum qui congeris ? eheu

Nescia cur pullos tam male credis avis ?

Dira parens Medea suos saevissima natos

Perdidit, & speras parcat ut illa tuis ?³⁵

L'inscriptio de l'emblème, « *Ei qui semel sua prodegerit, aliena credi non oportere* », élargit la réflexion et, bien au-delà du cadre "domestique" de la Colchidienne, elle fait allusion au thème général de la défiance : il faut faire attention parce qu'un comportement vicieux dans l'administration de soi a des conséquences dans l'administration publique, comme nous le rappelle la version française de l'emblème, qui insiste sur cette sollicitude d'ordre moral et politique à la fois : « Gouvernement, ou public, ou privé ne doibt estre commis, à celluy qui ha mal

³³ *Emblemata Andreae Alciati*, Lugduni apud G. Rovillium, 1548.

³⁴ André ALCIAT, *Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez du français, vers pour vers, jouxte les latins, ordonnez en lieux communs avec brèves expositions et figures nouvelles appropriées aux dernières emblèmes* (par Barthélemy Aneau), Lyon, G. Roville, 1549.

³⁵ Nous citons d'après l'édition parisienne des emblèmes, Andreae ALCIATI, *Emblematum libellus*, Parisiis, ex officina C. Wecheli, 1535, p. 60.

administré sa propre chose»³⁶. Dans cette version de Barthélemy Aneau, le terme *Perfidia* — la passion vicieuse qui intitulait cette section des emblèmes dans l'édition lyonnaise du recueil en 1548 — devient *Desloyaulté* et évoque l'attribut récurrent que La Péruse choisit, dès les débuts de la tragédie, pour son Argonaute. C'est Jason, dans la pièce, qui désire avidement les richesses de l'Orient et le pouvoir de Corinthe, sans être à même, tout seul, d'en gérer le poids ; et c'est lui, encore une fois, le perfide qui trompe la barbare, jeune et ingénue, en trahissant à plein sa confiance : paradoxalement c'est Médée l'hirondelle, la voyageuse indomptable de La Péruse, celle qui a quitté sa Colchide en cherchant à nidifier dans un lieu insidieux et mensonger, Corinthe, c'est-dire une *polis* grecque ! « Pauvre seulle éplorée », « Pauvre, lasse, éplorée », cette Médée appelle pour elle-même une pitié légitime, « la juste pitié que mon malheur mérite » (v. 235) et une juste vengeance, dont la cruauté rappelle d'autres hirondelles des mythes anciens. La lecture à l'envers de l'emblème, genre polysémique par excellence, suggère la complexité de ce couple, le héros grec et la barbare, ainsi que l'ambiguïté de cette niche rassurante — le ventre maternel mais aussi l'amour, le mariage, la civilisation elle-même — dont la force de protection est à vérifier attentivement, selon, au moins, ces humanistes, juristes tous les deux. Si Alciat établit dans son emblème une relation implicite de réciprocité entre l'hirondelle, Médée et la statue, La Péruse en fait le pivot de son spectacle, et le cœur même de son message tragique, en exhibant l'art de devenir *Statue-tu'enfant* comme la magie la plus inquiétante et légitime de son hirondelle, Médée.

C'est encore une fois l'enseignement reçu au collège de Boncourt, et plus précisément, le commentaire de Marc-Antoine Muret à l'Éthique de Nicomaque³⁷, le point de départ d'une réflexion sur la passion — la colère plutôt que l'amour, l'humiliation plutôt que la jalousie — qui justifie, chez La Péruse, la transformation

³⁶ Il s'agit d'un commentaire qui amplifie la traduction de l'*inscriptio*, « L'autrui ne fault commettre : à qui ha mal traicté le sien », *Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez...*, éd. cit., p. 73.

³⁷ C'est Muret lui-même qui nous renseigne sur son commentaire au collège de Boncourt, à partir de 1551, cf. Marc-Antoine MURET, *Variae lectiones* [Venise, Ziletti, 1559], Parisiis, Apud Marcum Locqueneux, 1578, l. VIII, c. 13, p. 185. Sur ce commentaire cf. Sylviane BOKDAM, « Jodelle, La Péruse et le commentaire de Marc-Antoine Muret à l'Éthique à Nicomaque d'Aristote : colère et magnanimité », *L'Information littéraire*, 3, 1999, p. 3-6.

tragique de son personnage. Plusieurs vers consacrés au charisme du professeur ainsi qu'aux qualités de l'élève fort doué, témoignent de l'amitié et de l'estime qui lie le maître et le jeune dramaturge³⁸. Les traces de l'enseignement de Muret, encore une fois, sont bien lisibles dans la pièce, à partir de ce cours sur l'éthique aristotélicienne qui exerce une influence durable sur la poésie dramatique de l'époque. En lisant le texte d'Aristote, Muret souligne que le chapitre consacré à la magnanimité présente deux attitudes différentes : des héros tels Achille, Ajax et Alcibiade sont considérés comme magnanimes parce que, courageux, impétueux et doués d'un sens aigu de l'honneur, ils refusent de supporter l'affront et, au nom d'une juste colère, choisissent la vengeance³⁹ ; Socrate et Lysandre représentent en revanche l'autre forme de magnanimité, l'indifférence à l'égard de toute injure, l'impassibilité devant les offenses et les vicissitudes humaines. Muret exalte cette vertu de résistance, imprégnée d'éléments stoïciens compatibles avec la morale chrétienne ; La Péruse au contraire semble subir la fascination d'Achille, sollicité par ce lien intime entre la colère et le sens de la justice que le commentaire met en lumière. Loin d'être une expression honteuse de faiblesse, la colère pourrait représenter une forme légitime d'indignation, une réaction forte face à un défaut de justice. La colère peut être à l'origine d'un acte injuste mais la cause de l'injustice n'est pas dans la disposition du colérique, elle est dans la perversité de celui qui a suscité la colère :

Celui qui est au principe de tels actes en effet n'est pas celui qui agit par emportement, mais celui qui a provoqué la colère. Et de plus, on ne se demande pas si l'acte a eu lieu ou non, mais en quoi il est juste ; car la colère est suscitée par une injustice manifeste⁴⁰.

³⁸ Voir par exemple l'éloge de Muret à l'égard de la tragédie *Médée Tu'enfant*, placé en tête de l'édition de 1556, f. Aiv^o. Voir aussi le sonnet que La Péruse dédie à Muret, « A M. A. de Muret, de trois premiers poètes de France et de luy » in *La Médée tragédie et autres diverses poesies*, cit., p. 130. Cf. M.A. MURET, *Juvenilia*, éd. Virginie LEROUX, « Muret à Paris : La Pléiade et le collège de Boncourt », Genève, Droz, 2009, « Introduction », p. 18-21.

³⁹ Voir aussi la définition de colère in ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Pierre CHIRON, Paris, Flammarion, 2007, II, 2, 1378^o 30-32 : « Définissons la colère comme l'appétit accompagné de souffrance de ce qui apparaît comme une vengeance à cause de ce qui apparaît comme un acte de dépréciation qui nous atteint nous-mêmes ou nos proches, quand cette dépréciation n'est pas justifiée ».

⁴⁰ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, V, 10, 1135b 25-29.

Les conséquences physiologiques de cette passion — un excès plutôt qu'un vice — restent toujours les mêmes, selon une description que Muret emprunte au *De ira* de Sénèque et qui revient dans le portrait colérique de la Médée française :

La Nourrice :
 Quel désespoir vous met hors de vous-même ?
 Lâs, ces soupirs, ces arrachés sanglots,
 Témoins certains du deuil au cœur enclos,
 Et ce marcher d'une hâtée alleure,
 Ces yeux ardents, et cette chevelure
 Effrayment hérissée, et ce front,
 Que vos courroux ainsi refrogner font,
 Menacent fort. Tout cela m'épouvante. (v. 802-811)

Et pourtant, l'abrutissement traditionnel n'est que la première manifestation de la colère, le bouleversement initial, extérieur, menaçant et salutaire, peut-être ; il appelle en vérité une transformation bien plus profonde et adéquate à l'accomplissement, tout juste, de la vengeance. Pour que la colère devienne une sorte de fondement passionnel du geste magnanime, il faut intérioriser la furieuse indignation, dissimuler le courroux, conquérir un calme marmoréen, déterminant, inflexible, conduisant à se placer bien au dessus de l'opinion commune, dans un état autarcique qui légitime enfin tout acte vindicatif. Chez La Pérouse, cette auto-transformation se traduit dans une sorte de cuisine intérieure, là où Médée remue en dedans sa colère, en faisant de son corps lui-même le célèbre chaudron sénéquien⁴¹. Dans l'atmosphère nocturne, aux teintes noires et rouges de la forge alchimique, la magicienne fait sortir les substances liquides et sulfureuses de son passé — le sang de Nessus, l'haleine brûlante du taureau souffle-feu —, substances qui vont empoisonner la couronne mortifère de Glauque ; en maîtrisant encore une fois la parole, le pôle noir de l'inspiration ronsardienne, elle acquiert la force glacée de la statue, dans un processus de solidification qui transforme la colère en spectacle tragique. Médée se répète, « hausse-toi maintenant, horrible ta fureur »

⁴¹ « Médée insensée/ Couve en sa pensée/ Dix mille sanglots,/ Un feu la consume/ Et dedans lui hume/ L'humeur de ses os » (v. 525-530).

(v. 762). Dans un univers instable et volage, l'oiseau pitoyable devient la femme de marbre, le seul point fixe, capable de fermeté et de détermination :

Chœur :

[...]

Sous le Ciel les choses sont

Toutes inconstantes,

Et par rang vont et revont

Leur ordre changeantes.

Mais Médée ta rigueur

Constante demeure,

Et prend nouvelle vigueur

Croissant d'heure en heure. (v. 781-788)

À ce point de la tragédie, paradoxalement, c'est l'Argonaute sans scrupules, Jason, qui assume les traits fragiles de l'hirondelle imprudente. C'est lui qui, dans la pièce, suggère à Médée de choisir les enfants pour présenter son cadeau à Glauque⁴², et c'est lui, encore, qui, encourageant la jeune hésitante à porter la couronne empoisonnée, se montre inconsidéré et incapable de reconnaître la perfidie de la barbare⁴³. L'admonition du chœur consacré à la « sage Défiance » (v. 978), qui était déjà au cœur de l'emblème, ne sert à rien : le prince faillit dans sa vie privée comme dans sa vocation publique, impuissant face à la mort de Glauque et de son père. Dans son autarcie, en fait, Médée se permet de tuer Créon, le roi, un « tyran inhumain » (v. 743), et de conclure la vengeance avec la mort de ses enfants. Plus froide que ses devancières⁴⁴, elle n'éprouve aucune hésitation, aucun conflit intérieur, sûre de répondre, par ce geste contre nature, aux offenses de celui qui a radicalement profané sa nature de femme, de princesse, de magicienne. L'acte commis sous le coup de la juste colère pourrait être moins déshonorant que celui

⁴² « Jason : Cela me plaît très bien et à ce j'aperçois/ Que ton courroux s'apaise./ Or sache que le roi/ Le trouvera fort bon, si tu m'en crois, Médée/ Fais que par nos enfants elle soit présentée » (v. 913-916).

⁴³ « Enfin Jason : Otez, dit-il, ma mie/ Tous ces dédains et ne soyez marrie/ Si tous ceux-là qui de moi sont chéris/ Je veux de vous être aussi favoris/ Recevez donc ce don que vous veut faire » (v. 1082-1086).

⁴⁴ Si Euripide fait du conflit intérieur l'un des traits les plus ambivalents de sa Médée, Sénèque accorde à sa magicienne un moment de délibération véritablement pathétique (*Medea*, v. 549-550).

commis par cupidité : « Si donc les actes qui suscitent une très juste colère sont particulièrement injustes, l'incontinence due au désir est aussi plus injuste »⁴⁵.

L'Argonaute conquérant et séducteur se trouve enfin seul, triste, sans espoir de revanche et sans avenir royal : « Pauvre, seul, sans enfans, sans beau pere, et sans fame » (v. 1202). Il devient la victime pitoyable destinée à émouvoir le public, *exemplum* du renversement cruel de la Fortune, emblème, avec Médée, des passions contradictoires qui nous rendent, à la fois, bourreau et victime de notre destinée. Face au chœur muet, c'est encore une fois la barbare qui reprend la parole, en maîtrisant jusqu'à la fin son spectacle tragique ; voix d'un éternel féminin qui hante, ange et démon, l'esprit de l'époque, Médée met en garde les amants faux et perfides : elle a appris aux femmes, seules, errantes, abandonnées, la juste colère de la vengeance.

Qui aura désormais de faux amant le blâme,

A l'exemple de toi, se garde du danger

Par qui j'apprends mon sexe à se pouvoir venger. (v. 1203-1205)

Victime, elle choisit de se rendre coupable de crime, mais c'est le crime lui-même, paradoxe d'une justice héroïque, qui lui restitue son ancienne virginité⁴⁶ : étrangère partout mais familière à soi-même, la princesse dorée cesse d'être une statue tragique et s'envole librement vers le Soleil.

Conclusion

Comme nous le rappelle Sénèque qui, dans son *De ira*, blâme largement toute réaction colérique, la pensée antique semble condamner le sentiment de colère, en opposant à ses traits brutaux et abêtissants le contrôle d'un jugement froid, patient, entièrement raisonnable. Et pourtant, plutôt que se borner à la condamnation unanime des accès colériques d'un Achille, les anciens s'efforcent d'en comprendre

⁴⁵ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VII, 7, 1149b 21-23.

⁴⁶ Sur ce paradoxe voir *Figures de femmes criminelles. De l'Antiquité à nos jours*, éd. Loïc CADIET, Frédéric CHAUVAUD, Claude GAUVARD *et al.*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010. Cf. aussi Vincent DUPUIS, *Le Tragique et le Féminin. Essais sur la poétique française de la tragédie*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

la nature légitime, d'en découvrir l'intérêt, « et même parfois la “justesse” »⁴⁷. Sous l'égide de l'enseignement humaniste, La Péruse jette lui aussi un regard nuancé sur cette passion omniprésente, s'interrogeant sur le rapport intime qu'elle entretient, malgré toute civilisation, avec la justice.

La tragédie française débute sur ce questionnement et bien plus qu'une sagesse à déclamer au profit des puissants, elle exhibe les contradictions de l'être, de la communauté et de son système de normes. La princesse humiliée réussit sa vengeance en dénonçant la fragilité malhonnête du héros et les failles dangereuses de la civilisation grecque, elle s'envole sur son char ailé en nous laissant, à nous, les modernes, une leçon intransigeante. Paradoxalement, la loi pourrait trouver dans la juste colère — la seule issue devant l'impuissance de la loi — l'origine d'une force refondatrice qui nous rende à même de résister aux abîmes de la vengeance.

⁴⁷ Cf. Olivier RENAUT, « La colère du juste », *Esprit*, 3, 2016 (p. 135-145), p. 135.